‘Beeldspraak bij Willem Frederik Hermans’

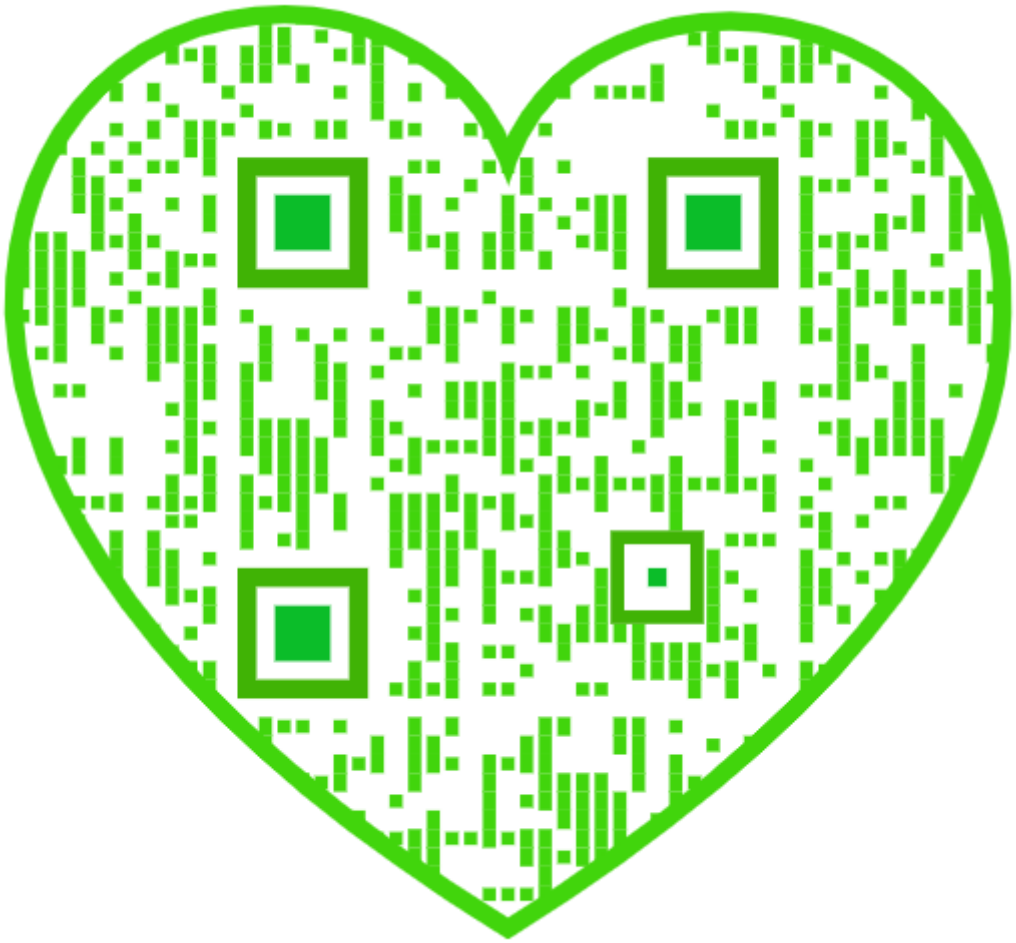
Henriëtte Roos

bron
Henriëtte Roos, ‘Beeldspraak bij Willem Frederik Hermans.’ In: Freddy de Vree et al. (red.), *W.F. Hermans*, speciaal nummer van *Bzzlletin* 13 (1985), nr. 126, p. 39-44.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/roos020beel01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m. WFH



Henriëtte Roos

Beeldspraak bij Willem Frederik Hermans

1.

Wanneer er over het verschijnsel *beeldspraak* in een prozawerk gesproken wordt, ontstaat dikwijls de associatie met een rhetorische kunstgreep die veelal gepaard gaat met een bloemrijke en hoogst gestileerde vertelwijze. Onder de bekende Nederlandse auteurs van de laatste eeuw zijn het prozaïsten als Couperus, de latere Bordewijk of meer recentelijk Reve en Joyce & Co. wiens verhalen ten overvloede de gelegenheid bieden de aanwezigheid en functie van beeldrijk, beschrijvend taalgebruik aan te tonen.

In studies over Hermans' proza wordt daarentegen gewoonlijk het accent gelegd op de sobere, directe en alledaagse aard van zijn stijl.[1] Wanneer het gebruik van een opmerkelijke, associatieve beelding wél ter sprake komt - zoals in Dupuis' analyse van *Lottie Fuehrscheim* en *De God Denkbaar Denkbaar de God*[2] - geschiedt het met de bedoeling één overheersend thema in het oeuvre van Hermans te belichten: de beschouwing van taal als inherent niet-communicatief, niet-logisch en zinloos. Bij het tot stand komen van zo'n thema zou de aanwezigheid van conventionele beeldspraak alleen maar als een sterk ironiserend middel geïnterpreteerd kunnen worden. Vanuit theoretisch perspectief komen aspecten als de vertelinstantie, de tijdsordening en het realiseren van personages vaak onder het zoeklicht - en Hermans' hecht gestructureerde vertellingen lenen zich vooral goed tot een formeel-narratologisch onderzoek. Daarenboven was de aantrekkelijkheid van Hermans' werk voor de gewone lezer nog altijd gelegen in het snelle verteltempo, de boeiende verhaallijn en de streng realistische achtergrond - in verhalen dus waarin opvallende beeldspraak een stremmend eerder dan een functioneel stijlverschijnsel zou zijn. Het lijkt verder alsof Hermans zelf een striemend oordeel over 'mooischrijverij', 'nieuwschrijverij' of verbalisme van welke aard ook uitspreekt: '...wie indruk wil maken met composities van woorden, (kan) de woorden best tot een min of meer zinvolle volzin combineren, niet tot iets dat niemand ooit gehoord heeft en waarvan de ongebruikelijkheid elke mogelijke suggestieve potentie ontkracht.'[3]

Het gebruik van beeldspraak is echter meer dan een rhetorische versiering - in de ruimste zin duidt het op de aanwezigheid van 'overdrachtelijk taalgebruik... (dat) wezenlijk creatief (is en) het middel bij uitstek (vormt) om de sterk gevoelsgeladen innerlijke wereld van een schrijver op een aanschouwelijke of suggestieve manier voor te stellen of op te roepen.'[4] In gevallen waar zodanig gebruikte beelden herhaaldelijk in een werk voorkomen en een doorlopend motief vormen, kan een specifiek stijlmiddel in werkelijkheid het kernelement van een verhaalstructuur worden en aldus de grondliggende thematiek accentueren. Met behulp van zo'n beschouwing van beeldspraak benadert men naar mijn gevoel een inzicht in de

kenmerkende stijl van een Hermans-verhaal: een tekst waarin de eenheid van idee en onderwerp (zij het een object, een handeling of een gebeurtenis) volledig in een sprekend beeld wordt samengevat. Dergelijke beelden worden meestal gevormd bij wijze van gedetailleerde beschrijvingen (Alfreds tocht door Finnmarken met de zware rugzak), micro-vertellingen (de drenkeling op het brandende vlot), uitgebreide vergelijkingen ('Zijn leven leek op dat ogenblik afgesloten te worden van elke toekomst en druppel voor druppel verder te kruipen als het lekken van een kapotte kraan'[5]) en personificaties ('Ik keek het huis diep in de doodzieke keel'). De opmerking van de journalist in *Geyerstein's dynamiek* omtrent het bizarre bestaan van de kreupele kunstenaar ('Het is een metafoor, zei hij plechtig, dit huis, die zaal, deze trap, zijn oeuvre. Een metafoor' (p. 5)) is binnen het verband van die vertelling klaarblijkelijk ironisch vertellerscommentaar. Deze uitspraak is ook van toepassing op de bijzondere wijze waarop in een Hermans-vertelling de analogie van beeld en begrip wordt gevormd. Beeldspraak treedt dan niet alleen op als een (hopelijk) functioneel gegeven binnen de grotere verhaalstructuur; het is een essentieel deel van die structurering zelf.[6]

2.

In de afgelopen vier jaar zijn er van Hermans vier verhalen verschenen die qua formaat, visuele aanbieding en kritische ontvangst in bepaalde kringen (zoethoudertjes', onbenulligheidjes en zuchtje(s)[7]) als de 'lichtere kost'[8] van de schrijver beschouwd werden. De parallellen tussen deze verhalen zijn niet tot uiterlijkheden beperkt; ook de syntactische formulering van de eerste drie titels stemmen overeen: *Filip's sonatine* (april 1980), *Homme's hoest* (november 1980) en *Geyerstein's dynamiek* (september 1982). Ten opzichte van thema, toon en techniek zijn de vier novellen ten nauwste met elkaar en met de kern van het gehele oeuvre verbonden.

Andere lezers hebben reeds in de kranten- en tijschriftartikelen op de schakeling tussen één of meer van deze novellen en andere novellen gewezen, en daarbij vooral het Wonderkind-motief[9] en een karakteristieke structurering van het gebeuren-verloop uitgezonderd. De vier novellen vertonen onderling een nog opvallender samenhang, die door een reeks structuuraspecten bewerkstelligd wordt. Hoewel de specifieke karakters, de tijdshantering en de verhaalruimten en -situaties zich in iedere vertelling als nieuw voordoen, blijven bepaalde basische gegevens duidelijk constant. De belangrijkste karakters vormen steeds paren (Daddy en Filip, Homme en Helena, Allard en Carolien, Jasper en Witte) die in broze verhoudingen van eenzelfde bedrieglijke aard verwikkeld zijn - verhoudingen die telkens aan onstuitbaar verval ten prooi vallen, de beste bedoelingen ten spijt. Binnen deze verhoudingen worden de karakters allemaal door onheil bedreigd en zijn ze aan het toeval uitgeleverd; zonder uitzondering worden ze gekweld door de ambitie succes te behalen (met geld? geluk? roem?), door het gebrek aan de nodige vermogens of talenten, door een futiele toevlucht tot zelfbedrog en waan en de uiteindelijke overgave aan wanhoop of dood. Het komt mij dan ook voor alsof het laatste van de vier werken, *De zegelring* (oktober 1984), inderdaad 'het zegel plaatst' op een tetralogie waarvan de afzonderlijke verhaallijnen in het slotverhaal bijeenkomen. Dan wordt zelfs een chronologische

eenheid ook zichtbaar - *Filip's sonatine*, waarvan de gebeurtenissen zich uitstrekken over de periode tussen ±1935-1965, wordt gevolgd door *Homme's hoest* met een relaas over de jaren zeventig en *Geyerstein's dynamiek*, dat zich in de zomer van 1981 afspeelt, terwijl *De zegelring* dit hele tijdperk - vanaf 1938 tot ± 1980 - omvat.

Voor het doel van deze bespreking is het belangrijkstegemeenschappelijke verschijnsel echter datgene wat men als een specifiek stijlmiddel kan omschrijven: het gebruik van de mogelijkheden van beeldspraak, waardoor een uitgebreid metaforisch proces zich binnen de verhaalstructuur voltrekt. Hiermee bedoel ik onder meer dat er een interactie van verschillende betekenisniveaus in de verhaalteksten plaatsvindt, en meer in het bijzonder dat door de werking van de metafoor een bepaald concreet beeld een verbinding aangaat met een algemeen en abstract begrip. In elk van de vier verhalen wordt op deze wijze een symbool gevormd, waardoor niet alleen de dramatische gang van het verhaal met behulp van een parallel beeld wordt voorgesteld, maar ook het ideële niveau visueel vorm aanneemt.

3.

Een beschouwing van de titel, het aanvangsgedeelte en de slot-alinea van elk van de vier novellen doet een betekenisvolle samenhang van die drie elementen blijken. De titel *Filip's*

sonatine, bijvoorbeeld, duidt meteen op een bepaalde persoon en een specifieke compositie, waarna de aanvangszinnen dan het accent leggen op een tweede persoon, de pianist Gerrit Hondijk. Door de strategische plaatsing en herhaling van informatie worden *middelmatig talent, hoge verwachtingen* en een *vaderlijk* optreden geaccentueerd. In de slotalinea's keren dezelfde gegevens terug, maar nu in een totaal gewijzigde vorm. Gerrit en Filip zijn nog bij elkaar, hoewel de situatie helemaal veranderd is: de sonatine is vernietigd, het pianospelen gestaakt, de 'vader' tot 'kind' gemaakt. Door de duidelijke afgestemdheid van titel, begin en slot op elkaar zou men reeds naar aanleiding van deze schaarse gegevens een inzicht in het structurele en thematische raam van de vertelling kunnen krijgen. Een verdergaand onderzoek doet blijken dat een soortgelijk onthullingsproces ook voor de andere verhalen kenmerkend is. De prefiguratie die bij wijze van de titel, *Homme's hoest*, en het aanvangsbeeld van een gruwzaam ongeluk ontstaat, wordt in het slotgedeelte verwerkelijkt wanneer Hommes hoest verstilt, de auto een doodkist wordt en Homme zelf nu bij het wrak achtergelaten wordt. Door dezelfde techniek is het samenspel van motieven als scheppend talent, gebroken verhoudingen en de dood in *Geyerstein's dynamiek* een richtingwijzer naar het thema van het verhaal en de rol van het hoofdkarakter in de thematische opzet. De lezer die met de verwachting van een vergelijkbaar patroon aan *De zegelring* begint, ziet in dat verhaal een hechte verbinding tussen de ring, de kwellingen van waanideeën waaronder de mensen lijden, en de uiteindelijke triomf van aftakeling en dood.

Deze oppervlakkige resumes demonstreren dat iedere tekst op dezelfde wijze een 'aankondiging' doet van het *verhaal* en de belangrijkste *idee*, en dat deze beide elementen direct gekoppeld worden aan een beeld (object, handeling). Een betekenisoverdracht vind dus plaats: op metaforische wijze wordt het ene woord/beeld in de plaats gesteld van het andere woord/begrip. Homme/diens leven wordt bijvoorbeeld gelijk gesteld aan Hommes hoest/de auto; de lotgevallen van de een wijzen uit naar de toestand van de ander; verwijzingen naar de een dienen bij het lezen van toepassing gemaakt te worden op de ander.[10] Men dient aan te tonen of de metaforische processen op betekenisovereenkomsten en/of -contrasten berusten, en hoe de verschillende betekenisniveaus in de tekst met elkaar verstrengeld zijn. Deze verschijnselen, en ook de wijze waarop door de metaforische werking symbolen worden gevormd die de thematiek van de tekst begeleiden, worden in de onderstaande paragrafen van dichterbij beschouwd.

4.

In de aanvangsalinea van *Filip's sonatine*[11] wordt Gerrit Hondijk als *redelijk* bekende pianist aan de lezer voorgesteld. Daarna bevestigt de vertelling dat hij niet dankzij eigen scheppend vermogen succes behaalt, maar door als interpreet en student van het talent van anderen op te treden. Hij is bekend als Aletta Strolls begeleider, hij wordt soms zelfs als 'begenadigde accompagnateur' (p. 5) beoordeeld, en voor zijn gebrek aan genialiteit vergoedt hij door 'nimmer versagender ijver' (p. 8). Gerrit is meer 'een intellectueel gebleven... dan een artiest geworden' (p. 10), en eigenlijk in de wieg gelegd om het werk van anderen te vertolken. Het is dus te begrijpen dat hij

nooit een ster geworden is of zal worden. Hetzelfde aanvangs-gedeelte geeft echter een indicatie van waartoe Gerrit wél in staat is: 'Zijn grote kennis van de muziekliteratuur werd alom geprezen' (p. 5) en hij bezit ook 'een zekere faam als muziekpedagoog' (p. 8).

Hoewel Gerrit aanvankelijk een duo met Aletta vormt, haar 'leidsman in alle opzichten' (p. 5) is en deze twee mensen ook samen een huishouding beginnen, voelt hij zich eigenlijk meer betrokken bij Filip, haar vijfjarige zoon. ('Al gauw hield hij eigenlijk het meest van Filip', p. 6).

Filip wordt op een bijzondere wijze met Gerrit verbonden door de uitspraak: 'de kans leek groot dat hij later *werkelijk* pianist zou worden' (p. 7; cursivering van mij). Deze woorden zijn de eersten in een serie verwijzingen naar de mogelijkheid dat Filip alles zal kunnen worden wat Gerrit nooit gelukt is. Iedereen beschouwt hem als 'een kleine Mozart' (p. 14); 'met uitzonderlijk veelbelovend talent' (p. 15); 'dit kleine genie' (p. 22); 'geboren voor de piano' (p. 43); iemand die 'een werkelijk groot musicus zou zijn geworden' (p. 42).

Hij is Gerrits begaafdste leerling ooit, en bovenal een componist - iemand die iets onsterfelijks maakt en dus de hoogste vervulling van een bestaan als musicus kan bereiken. Inderdaad een wonderkind.

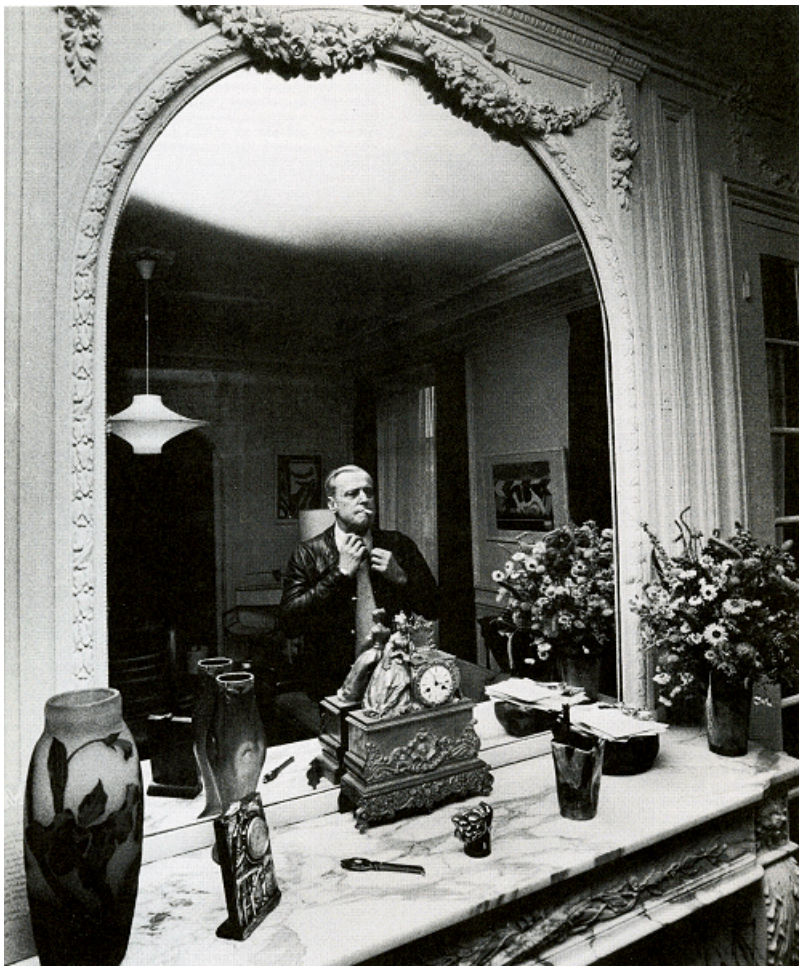
Het patroon dat door middel van deze verwante beschrijvingen ontstaat, illustreert het belangrijkste aspect van de verbintenis tussen Gerrit en Filip - dat van een toegewijde pedagoog en een geniale student, waar de ijver van de een het talent van de ander koestert, en waar de creativiteit van de leerling door de meester gericht en vertolkt wordt. Eén overheersende tekst-isotopie wordt dus zichtbaar - een isotopie die verband houdt met de begrippen *talent* (een woord dat opmerkelijk frequent figureert), *kunst* en het streven deel te hebben aan dit uitzonderlijke, vitale verschijnsel.

Dezelfde aanvangsalinea's vestigen echter op een bijna even uitdrukkelijke wijze de aandacht op een tweede kenmerk van Gerrit Hondijk. Hij maakte de indruk 'een vaderlijke vriend' voor de kinderlijke Aletta te zijn (p. 5). Ook deze verhouding wordt overstemd door zijn verbintenis met Filip. Filip noemt hem 'daddy' - niet alleen omdat hij zoveel van hem houdt, maar ook omdat hij zijn echte vader als 'pappa' moet aanspreken. Dezelfde substituering vindt ook in andere facetten van Gerrits leven plaats. Hij is 'een weinig erotische man' (p. 7), die een gekastreerde kater als troeteldier aanhoudt en alleen als 'pseudovader' (p. 22) ervaring van kinderen heeft. Zijn enige hartstocht is het spelen van het werk van anderen, een passie die tot stilstand komt naarmate de gewrichtsziekte zijn handen tot 'starre, kromme klauwen' vervormt (p. 20). Tegen het einde bezit hij zelfs geen kat meer, alleen een aantal glazen dozen die hij in geometrische patronen rangschikt en die gevuld zijn met vastgespelde *kunstvliegen*.

Het lijkt alsof ook Filip substitutie als basis voor zijn verhouding met andere mensen aanvaardt - en dat niet alleen omdat ook hij in een geliefd spelletje de hemdsknoopjes van zijn 'daddy' *als vliegen vastspelt* (p. 7). Zijn grote geschenk aan Gerrit, de Sonatine, overhandigt hij met een 'theatraal gebaar' (p. 23); veel later trouwt hij met een vrouw die er uitziet 'of ze niet leefde maar levensgroot nagemaakt was van ivoorkleurige toiletzeep' (p. 45). Hij gelooft dat alle mensen namaaksels mooi vinden (p. 47), hij heeft geen kinderen en wil ze ook niet hebben (p. 5) en bekent uiteindelijk aan Gerrit dat hij de Sonatine overgeschreven heeft: 'een voorbeeld heb ik gekopieerd' (p. 55). Een tweede en contrasterend betekenisniveau wordt dus gevormd door de cumulerende verwijzingen naar het onechte, het kunstmatige en

het steriele. De noodwendige interactie van deze twee tekstisotopieën doet het voorkomen alsof het lot van de beide protagonisten een onvermijdelijke afloop zal moeten hebben. Het streven van Gerrit loopt op alle vlakken mis: hij verliest zijn beroep naarmate zijn handen steeds kouder worden en tot nutteloze klauwen verwrongen raken; als invalide in een bejaardenflat kan hij later slechts nog enkele leerlingen met zijn minipiano behouden. Van zijn eertijdse glorie blijft alleen nog een gebarsten plaat in een versleten bruine hoes over. Als leermeester is hij mislukt omdat Filip bij hem wegmoest; als muziekkenner faalt hij jammerlijk doordat hij niet eens een middelmatig namaaksel kan herkennen. Ook Filips degeneratie wordt vroeg in de novelle voorspeld wanneer hij reeds als kleuter van plan is een pianist 'net als daddy' (p. 7) te worden. Zijn prestaties op school verslechteren, hij begint alle muziek te haten, en weet als tiener al dat alles verloren is: 'Ik wou dat ik een groot talent had... maar dat heb ik niet' (p. 27).

Dit vermoeden dat de aftakeling voorbestemd is, alsof geen ijver of vaardigheid ertegen bestand zou kunnen zijn, vindt frappante ondersteuning in een derde betekenisniveau. Ook in dit geval biedt het aanvangsgedeelte de eerste aanduiding door middel van een verwijzing naar de orde en regelmaat waarvolgens Gerrit zijn leven heeft ingericht. Qua uiterlijk en geaardheid is hij een verpersoonlijking van stabiliteit: 'hij leidde een uitermate 'precies geregeld leven' (p. 7), koopt opeenvolgend 'precies eendere katten' en wordt door Aletta verweten dat hij geen begrip voor de menselijke evolutie kan opbrengen. Na het plezier van zijn vijftigste verjaardag ondervindt hij opeens hoe 'afschuwelijk de dingen in een jaar kunnen veranderen' (p. 19) - een verandering die in de langzame vervorming van zijn pijnlijke handen zichtbaar is.



W.F. Hermans. Foto Charles Vlek.

De afschuwelijkste van deze blijkbaar vanzelfsprekende omwentelingen wordt echter in Filips leven gedemonstreerd. Het begint met vage suggesties dat alle wonderkinderen gedoemd zijn omdat het proces van opgroeien onvermijdelijk is. Daarom is een wonderkind steeds ‘de mindere... van het wonder dat hij was door alleen maar kind te zijn’ (p. 16). Eerst lijkt het of Filip ‘niet helemaal... dezelfde lieve... jongen’ meer is (p. 20); dan wordt hij ‘ouder en anders’ (p. 21). Volgens zowel de verontschuldigingen met behulp van de Filosofie (‘Panta Rhei... alles stroomt’) en de Wetenschap (‘geen haar, geen huidcel of nagel is na zeven jaar meer precies dezelfde’, p. 23) moet Gerrit aanvaarden dat de verandering onstuitbaar is. Filip moest reeds in zijn kinderjaren zijn achternaam veranderen, en het gebeurt nu ook met zijn voornaam. Hij wordt - dik en kaal - een gewone Amerikaanse garagehouder, die ‘geen haar, nagel of huid meer gemeen (heeft) met de kleine componist’ (p. 54). Het hele samenhangende patroon wijst aldus op de ondergeschiktheid van de mens aan verandering, en op het feit dat metamorfose een levenswet is. Deze levenswet wordt echter door Gerit ontkend omdat hij blijft geloven dat één kern tussen alle dingen dezelfde zal blijven. In het leven van hem en Filip is die kern de *Sonatine*.

Zoals de verschillende betekenisreeksen in de tekst door contrastering of parallellie op elkaar inspelen, wordteen bepaald beeld door herhaling en accentuering tot een *Leitmotiv* ontwikkeld. Dit is het beeld van de Sonatine, dat in enkele gevallen ook uitgebreid wordt door verwijzing naar andere composities en muziekstukken. Het gebruik van de Sonatine in de titel, alsmede de gedetailleerde beschrijving van plaats en tijd wanneer het de eerste keer in de novelle ter sprake komt, accentueert alvast het belang van dit beeld. Na de titelverwijzing geschiedt de volgende vermelding in het kader van de onvergetelijkste dag in Gerrits leven: zijn vijftigste verjaardag en de buitengewone erkenning en ovatie die hij op deze dag ontvangt. De bekendstelling van de Sonatine wordt beschreven als het absolute hoogtepunt van een bijzondere dag. Het gebeurt reeds 'voor het ontbijt', in 'de Wharncliffe suite van het Russel Hotel in Londen', en in een kamer waar 'gigantische witte maagden... het plafond van de blauw en witte zaal op haar hoofden droegen' (p. 13). Alle andere activiteiten komen tot stilstand terwijl niet alleen Gerrit en Aletta, maar ook het kamermeisje en de twee kelners toeluisteren. Het spel klinkt alsof 'de muziek... voortgebracht (werd) door een engel op een onzichtbaar instrument'. Na afloop ervan moeten zelfs de onkundigen in de jongen een wonderkind, een kleine Mozart, erkennen.

Het blijkt dus dat deze gebeurtenissen een centrale plaats in de verhaalstructuur inneemt, ook omdat ná de beschrijvende aard van de inleidende vertelling er nu voor de eerste keer dialoog en directe dramatisering voorkomen.

Mogelijk bezit het sonatine-beeld ook vormtechnische implicatie: een 'kleine sonate' wordt volgens drie bewegingen opgebouwd, waarvan de drie delen van de belangrijke eerste beweging de expositie, de ontwikkeling en de recapitulatie zijn. In deze Hermans-'sonatine' kan een soortgelijk patroon waargenomen worden: een inleiding (p. 5-11), vervolgens de ontwikkeling van de gebeurtenissen (p. 12-39), met een recapitulatie wanneer de belangrijkste figuren (onder veranderde doch herkenbare omstandigheden) elkaar weer ontmoeten (p. 40-56). Bij wijze van directe gelijkstelling, uitgebreide vergelijkingen en personificaties wordt de sonatine dan door een metaforisch proces tot beeld van niet alleen het leven van Gerrit en Filip, maar ook van het ganse wanklankige mensenlot ontwikkeld.

Het is opmerkelijk dat de sonatine (een kléine sonate, en daarom mogelijk geen 'echte' sonate?) verbonden wordt met beelden van kunstmatigheid en onwerkelijkheid. Filip heeft het opschrift in de 'fraaiste krulletters' geschreven; hij overhandigt het stuk met een 'theatraal' gebaar; en hij speelt het dan voor in een vertrek dat een hoogst overdreven décor vertoont. Hij wordt met een engel of een kleine Mozart vergeleken, en de indruk als zou hij alleen een rol spelen wordt versterkt doordat de kelner zich de naam van geen enkele van de vorige Wonderkindbezoekers kan herinneren. Panzers eerste reactie op het stuk ('Onvoorstelbaar voor een zo kleine baas') klinkt dan ook ironisch fuist.

Hondijk kijkt echter bij al deze waarschuwende tekens voorbij: de sonatine is volgens hem het concrete bewijs van Filips genialiteit en scheppend talent. Hij herkent een element van 'beïnvloeding', doch vindt de compositie 'erg oorspronkelijk', minder geraffineerd dan die van bijvoorbeeld Chopin en vooral om deze rede 'natuurlijker' (p. 16). Als compositie die telkens opnieuw gespeeld kan worden heeft het een levend karakter en vertegenwoordigt aldus de hoogste vervulling van een bestaan als musicus. Meer nog: in deze sonatine is Filips potentiaal 'opzijn

schitterendst aan het licht gekomen' (p. 22). Zelfs (of júist) wanneer Gerrit het weer bekijkt nadat het jaren lang opgeborgen was, ontroert het hem nog als beeld van een diepe genegenheid: 'dit kinderlijk werkstukje... zo hartverscheurend lief' (p. 35).

Juist de omschrijving '*kinderlijk*' verdoemt de sonatine tot ondergang. Kinderen veranderen en een wonderkind groeit op; Gerrits interpretatie van de sonatine als een voorbeeld van ware kunst en blijvend talent is dus op een vals fundament gebouwd. Vanwege de plaats die de sonatine inneemt in het conflict tussen Hondijk en Wouter Klim, in de onthulling van Gerrits onkunde en ijdelheid en in de metamorfose die Filip ondergaat, kan men het stuk met recht als iets *menselijks* omschrijven. Dit wordt dan ook door Panzer gedaan wanneer hij zijn gebruikelijke apatische filosofie wil vergoeilijken: 'Wij dienen de mens misschien wel te vergelijken met een muziekstuk... Hetzelfde muziekstuk, onophoudelijk gespeeld, da capo, da capo. Maar men weet niet door wie het gespeeld wordt en de grote Geheimzinnige speelt het in de loop der jaren telkens een beetje anders. Bij iedere nieuwe uitvoering worden er een paar maten overgeslagen, tot Hij hele gedeelten steeds gebrekkiger spelen gaat. 't Is als een onzichtbare onderhoudsdienst, die z'n werk voortdurend slordiger doet. En naar onze klachten luistert men niet...' (p. 31).

Wanneer Filip zijn sonatine als 'dat ding', 'dat vod' bestempelt en de compositie tegen het einde graag zou willen verscheuren, is zijn optreden een dramatisering van precies die ontluisterende filosofie. In een van hun laatste gesprekken verwoorden de twee hoofdkarakters inderdaad de complexiteit van het sonatine-beeld - een beeld dat naar het nagemaakte én naar het echte, de kunst én het kunstmatige verwijst. Hun woorden spannen een dicht net van ironische verwijzingen waarin verschillende betekenisniveaus verstrengeld zijn:

'Toch, zei Hondijk, toch was de sonatine die je indertijd voor mijn vijftigste verjaardag gecomponeerd hebt, *echt* heel erg goed. Zo *kunstig* voor een jongen van negen jaar. *Gewoonweg een wonder*. Och Herr, riep Filip uit, die muziek van mij leek net zoveel op *echte* muziek, als een *kunstvlieg* op een *echte vlieg. Kunstig* was het wel, maar vliegen deed het niet' (p.53). (Cursivering van mij.)

Dit is dan de sonatine: geschreven door Filips echte vader - door een bedrieger; een leven lang door de pseudo-vader aanbeden en bewaart; een ambigu antwoord op de vraag naar wat echt is, hoe de roem er uitziet, waar het geluk gelegen is. In de aftakeling van de grote belofte die dit muziekstuk inhield, wordt blijkbaar ook het jammerlijk verval van alle karakters erbij betrokken weerspiegelt:

> da capo, da capo... tot Hij... steeds gebrekkiger spelen gaat (en) zijn werk voortdurend slordiger doet.

De vraag naar wat echt is, en hoe het nagemaakt te herkennen valt, is méér dan een particulier probleem van Gerrit. De voorgaande analyse doet duidelijk blijken hoe deze vraag tot het kernprobleem van het verhaal groeit. In de opbouw van de twee contrasterende doch verstrengelde motieven van scheppend en steriel (na)maaksel, wordt overtuigend gedemonstreerd dat zelfbedrog en waan in alle gevallen meedogenloos aan het licht gebracht worden. Inherent aan deze motiefstructuur is het element van meerduidigheid, waardoor het finale inzicht in een volstrekt zinloos bestaan tóch getemperd wordt. Aletta sterft bij een auto-ongeluk, Wouter aan kanker, Panzer na zijn gevangenneming - alle pretenties zijn gestroopt. Gerrit is nu een invalide met koude handen - en toch 'behoudt' hij de (tevreden) Filip die nu door zijn vrouw als 'a real genius' wordt gezien; iemand die *werkelijk* iets tot stand brengt

door een autowrak tot ‘een totaal nieuwe auto’ te herbouwen. Wat is dus echt, wie schept werkelijk?

Van Hondijk wordt gezegd dat hij nooit een *ster* zou worden - hij zou zonder de glans van roem moeten leven. Door de herhaalde verwijzingen naar verwante begrippen (blinken, schitteren, flonkeren, enz.) wordt de aard van zo'n ‘duister’ leven gecompliceerd voorgesteld. Aanvankelijk is Hondijk van mening dat het glansrijke leven alleen door een groot kunstenaarsbestaan verwezenlijkt kan worden: de sonatine heet de onveranderlijke kern van Filips talent ‘op zijn *schitterendst* aan het *licht* (doen) komen’ (p. 22). Later in zijn eenzame woning verblijdt hij zich over hetzelfde beeld als zijn leerlingen naar de vroegere uitvoeringen als ‘*schitterend*’ verwijzen. Niet alleen het componeren en de kunst brengen echter licht in het bestaan: Filips grootste plezier als kleuter was om de knoopjes in Gerrits hard gesteven overhemd vast te steken ‘waar ze *blonken* als kleine *vliegen van diamant*’ - een gezicht dat meer dan dertig jaar later nog een van zijn helderste herinneringen blijft. De ‘echtheid’ van dat glanzende moment is ogenschijnlijk onaantastbaar. De oudere (en andere) Filip wordt ook nu verbonden met licht en glans: op de foto die hij met Kerstmis stuurt, staat zijn (nieuwe) naam in neonletters geschreven. Doris houdt ook van de kunstvliegen, omdat het namaak is én mooi, kortom - zij houdt van alles dat ‘*schittert en blinkt*... Net als ik’ (p. 47). Dat klopt inderdaad ook met haar uiterlijk:

'Levensgroot nagemaakt', 'benen slank en welgevormd', 'een figuur zoals je op de schilderijen van Campagli zag', en met 'aan elke vinger een paar ringen. Dunne zilverkleurige ringen waren het, van platina misschien wel, met grote *diamanten* bezet. Ze *flonkerden* ritmisch en periodiek...' (p. 50). Ook Filip draagt nu aan de ene arm een zwaar, gouden horloge, aan de andere een gouden ketting. Het zijn deze drie mensen die in Gerrits zonnige kamer tussen zijn glazen kasten vergaderen - samengevoegd tot een nieuwe pseudo-familie (ook Doris noemt Gerrit nu 'Dad').

De glans van dit 'kunstmatige' groepje kan echter niet helemaal verdoffen. Filip - dik en kaal en een kauwende veertiger-ontroert zijn 'oude daddy nog even sterk als vroeger'; de herkenning van en vertrouwen in elkaar groeien sterker - beiden vinden ze dat de andere 'eigenlijk heel weinig veranderd' is (p. 47). Filip spreekt nog steeds uitstekend Nederlands, en terwijl hij met grote tegenzin naar Wouter verwijst, blijft zijn 'dad' daarentegen in zijn ogen een 'grote kunstenaar'. Wanneer de afschuwelijke mededeling over de sonatine Gerrit 'trillend' laat, schijnen wanhoop en aftakeling de overhand te krijgen. Het is echter Doris, de 'buddha van speksteen', op wie het laatste licht valt. Zij buigt zich over hem heen en 'haar *warme* vingers komen in aanraking met zijn hand'. Het echte wordt weer eens door een namaaksel vervangen, maar ook dit brengt troost en de substitutie is niet zonder zin.

5.

In tegenstelling met de verwachting door de titel gewekt, is Hommes *auto* het duidelijkste *Leitmotiv* in de tweede novelle.[12] Het gloednieuwe voertuig, een Jaguar E-type sportauto die Homme zijn laatste cent heeft gekost, vertegenwoordigt de hoop op rijkdom en succes, maar vergt constante zorg, veroorzaakt vele kwellingen en eindigt als verfrommeld wrak. De jager is prooi geworden. In deze contrastering van wens en werkelijkheid ontwikkelt de auto zich tot metaforisch beeld. Terwijl Hommes plannen mislopen en zijn wil 'week (wordt) als was', kruipt de auto op dwaal- en cirkelwegen rond; vol deuken, beschadigd en vuil, verandert het stap voor stap van 'een goddelijk snelheidsmonster' (p. 15) in een 'open doodkist' (p. 63).

Het effect van dit auto-beeld wordt verhoogd doordat het veel méér dan Hommes Jaguar omvat. Na de eerste vermelding van het Rolls Royce-wrak volgt er een hele serie verwante verwijzingen. Reeds in Bulgarije zijn de Russische vrachtauto en de legertrucks opzichtelijke dragers van gevaartekens doordat ze het uitzicht versperren, de Jaguar vuil maken en zwarte rook uitbraken (p. 10). Hoewel het aan de ene kant ook de uitzonderlijkheid van de Jaguar bevestigt, word het mislukken van Hommes dromen rijk te worden voorspeld door de verwijzing naar de gebrekkige auto's, gehavende Mercedessen, scheefhangende auto's en 'open trucks' van dit armoedige land. Het blijkt dan ook later dat de enige vervoermiddelen die op de afschuwelijke wegen ongehinderd voortbewegen 'een traag voortstappend karavaantje' en hoge huifkarren zijn (p. 55). Evenals de doelloze ritten die in de Jaguar ondernomen worden, beginnen de andere auto-beelden een cyclisch patroon te vormen. In het slot van het verhaal is er wéér een wrak (deze keer de Jaguar) en wéér een Rolls-Royce (deze keer de auto die verder rijdt). De overdrachtelijke toepassing van het auto-beeld op de menselijke situatie in het algemeen, en in het bijzonder de gelijkstelling van

Homme met zijn auto, vindt op verschillende verhaalniveaus plaats. Aanvankelijk wordt het opvallende contrast tussen de twee aangeduid: Homme vaal en half armoedig, de luxueuze Jaguar een 'schitterende auto'. De discrepantie wordt stelselmatig opgeheven doordat de auto aanvankelijk - net als Homme - een aantal modderspatsels vertoont (p. 14); dan gaat de snelheidsmeter kapot op een tijdstip wanneer er een gedwongen snelheidsbeperking geldt (p. 29); de auto laat waarschuwende tikken horen die Hommes angstgevoelens begeleiden (p. 33) en begint later zelfs als Homme te hoesten! (p. 40). Zonder een reservewiel is de Jaguar hulpeloos, uitgeleverd aan de achtervolging van troepen woeste honden - net zoals Homme aan Helena's gevaarlijke grillen uitgeleverd is. Na het fatale ongeluk worden zowel man als auto ('auto*lichaam*') als doden beschreven. Onder andere door dit personificatieproces, maar ook doordat beide in dezelfde situaties optreden, worden het auto-beeld en het titelmotief, de *hoest*, binnen één betekenisniveau opgebouwd. Het motief van dreigend gevaar en onvermijdelijke ramp wordt door een overtuigende gelijkstelling van gebeuren, handelingen en begrippen in een gepast beeld samengevat. Het landschap waardoor Homme en Helena reizen, is een integraal element van dit gelijkschakelingsproces. De zijwegen, de garages in armoedige woonbuurten, de opiumlanderijen en de hoge afgronden vormen een wereld waarin Homme de weg kwijt raakt, totdat zelfs de hoofdweg die hij zo naarstiglijk heeft gevolgd, ook in een steenwoestijn verandert (p. 61).

De basis van de geslaagde metaforische werking in dit verhaal is de spanning die bij wijze van betekenisovereenkomsten en -contrasten ontstaat. Homme, diens auto, het vreemde land en zelfs het ongewone hoestje van de hoofdfiguur lijken disparate gegevens te zijn, maar in de loop van de vertelling vindt een gruwelijke nivellering plaats: man en auto worden absoluut deel van het barre land.

In *Geyerstein's dynamiek*[13] worden de opponerende begrippen dood, bedrog en steriliteit aan de ene kant en scheppend talent aan de andere kant door dezelfde beeldgroepen overgedragen. De thematiek is verwant aan die van *Filip's sonatine*, maar in dit geval wordt de creativiteit niet alleen door een gebrekkig talent bedreigd. Ook de geniale mens verkeert in de ban van lichamelijke zwakheid, de aftakelende ouderdom en de dood. De beelden die aan dit thema vorm geven worden bijeengebracht door de *fotokoffer* die Carolien overal met zich meedraagt, en de *scheve wereld* van schuine vloeren, kromme muren en verwrongen gezichten die zij wil gaan fotograferen. Vooral Caroliens tas wordt een treffende metafoor van de complexe emotionele bagage die de mens met zich meesjouwt. Wanneer Allard in de brandende luchtballon sterft, vangt de toekijkende Carolien de tas die eruit valt - het enige overblijvende teken van de vele reportages die ze samen hebben gemaakt, gevuld met de sensitieve instrumenten waarmee Allard zo bekwaam kon werken. De erflating wordt echter een vreselijke last: letterlijk een struikelblok op de sociale bijeenkomst, een belemmering voor uitzicht of gesprek, nutteloos omdat Carolien de instrumenten helemaal niet kan benutten of gebruiken. Haar futiele strijd met de tas leidt tot een mislukte reportage en een finaal besef dat Allard verloren is - een directe illustratie van het feit dat de mens zijn absurde omgeving niet kan ordenen of interpreteren, en dat de dood over het leven blijft triomferen. Het is ironisch dat de verminkte en stokoude Geyerstein de ouderdom en het verval ogenschijnlijk overwint. De beschrijving van datgene wat hij schept, levert echter óók ironisch commentaar: 'De wereld van een kreupele, de wereld van een man die het grootste gedeelte van zijn leven voortdurend dreigde van de trap te vallen als hij naar boven of naar beneden moest' (p. 50).

6.

In *De zegelring* suggereert de vergelijking van de titel met het motto uit *Hermes Trismegistos* een dubbelduidig motief. De titel verwijst naar een object dat gezag en stabiliteit tot uitdrukking brengt; het motto daarentegen legt het accent op de innerlijke kwellingen en waanbeelden die het leven van de mens verzuren. Dit tegenstrijdig gegeven duidt in de richting van een heel netwerk van meerduidige beelden dat de verhaalstructuur ondersteunt. De beeldspraak in deze vertelling[14] wordt dan ook gekenmerkt door de verrassende combinatie van uiteenlopende en soms paradoxale betekenissen.

Met de verwijzing naar goedkope journalistiek en goedgelovige lezers brengt de aanvangsalinea de contrasterende begrippen 'werkelijkheid' en 'waan' ter sprake. De mensen worden aangegrepen door de absurde bijgeloven en veronderstellingen die in krantenverhalen verschijnen, vooral wanneer zij zelf gedreven worden door ijdelheid, ambitie of ontevredenheid. Zij verlangen naar aristocratische voorouders en adellijk bloed - de wereld van familiewapens en de zegelring. De opsomming van gestorven ridders, verloren bezittingen, verdwenen nazaten en vergeten roem 'ondergraaft' echter al heel in het begin de zegelring als eenduidig werkelijkheidsbeeld - klaarblijkelijk vervaagt ook het concrete, is ook het 'werkelijke' alleen maar waan.

Onder de beeldreeksen die in het daaropvolgende verhaal gestalte geven aan het conflict tussen werkelijkheid en waan,

zijn de zegelring en de tuin de opvallendsten. Voor Jasper Fraeylema - klaarblijkelijk een jongeman door 'kwelduivels' geplaagd - vertegenwoordigt een ring ('een gouden ring... met een vlakke, blauwe steen, waarin een familiewapen was gesneden', p. 17) de vervulling van alle verwachtingen die zijn dromen richten. Het zou een concreet bewijs kunnen zijn van het zo intens begeerde verband met een eeuwenoude Fraeylemaborg; het zou zijn jaloezie op de positie en ring van Notaris Bloemhof kunnen stillen, en mogelijk de minachting die hij voor zijn weinig geziene vader voelt kunnen temperen. Jasper voelt zich aangetrokken tot de *metaforische* waarde van de ring; hij veracht de ring die zijn vader hem wél schenkt, en de werkelijke functie ervan - het verzegelen van documenten - laat hem helemaal onverschillig. Het is opmerkelijk genoeg juist een andere buitenissige droom die de begaafde doch wispelturige jongen in dit tijdperk met zijn voeten op de grond houdt. Hij werkt uren lang aan een bijzondere fiets waarmee een uniek snelheidsrecord - 'door een man, louter en alleen met zijn spieren', p. 15 - behaald zou kunnen worden. Het is wanneer Jasper met uiterste krachtinspanning op deze fiets voortsnelt dat hij zich *werkelijk* en in beheer van zijn eigen leven voelt; een natuurlijk deel van de aarde zelf. Als gevolg van een oorlogsongeluk verliest Jasper een van zijn benen; zijn racefiets wordt tot een lompe driewieler omgebouwd - en dan aarzelt hij zelfs niet meer om lijkschending te plegen wanneer hij wel een geschikte, maar slecht passende ring tegenkomt. Hij beschouwt zichzelf nu als een van de 'oude edelen... struikrovers en moordenaars waren het... hij was van hetzelfde bloed als zij' (p. 39-40). Het zelfbedrog groeit totdat hij, zeer ernstig ziek, de gestolen ring aan zijn zoon als familie-erfstuk geeft.

Wanneer Witte zijn erfportie met liefde en trots draagt, doe hij dat juist omdat hij de onhandige waarschuwingen van de dominee als bijgeloof beschouwt. Hijzelf ziet de ring alleen als een 'prachtig... oud familiestuk' - '*En dat is alles*, volgens mij' (p. 54). Dan vindt er een tweede, bizar ongeluk plaats. Niet als oorlogsheld zoals zijn vader, maar door een absurde aanrijding verliest Witte zijn ring en zijn linkerhand. Op helemaal onwaarschijnlijke wijze vindt de werkelijke erfgenaam de ring dan weer terug. Tijdens het gesprek tussen Witte en zuster Huydts van Ruwil - een echte adellijke met een echte dubbele naam - wordt aan de ring een mysterieuze, boze kracht toegekend. Door Wittes koortsachtig piekeren, de traumatische herinneringen van de zuster en later het initiatief van een journalist, wordt een nieuw waanbeeld gevormd.

Ook in het beeld van de tuin vervloeit het concrete en het illusionistische tot een onontwarbaar geheel. De eerste verwijzingen ernaar staan in verband met de (begeerte naar en voorwendsels van) aristocratische afkomst. De journalist probeert de oude Fraeylema te verleiden door van de verafgelegen Fraeylemaborg in de Groningse Ommelanden te spreken notaris Bloemhof bezit geen landgoed, maar heeft wel een (gekochte) dubbelnaam en 'een aardig bloementuintje'. Jasper beschouwt zijn vaders grote liefde, het 'schamele voortuintje... (en de weidse) achtertuin, door ijverig sparen stukje voor stukje vergroot' (p. 20) echter als typisch voor een minderwaardig en saai klerkenbestaan. Zijn eigen verbitterde berusting in een verwoest bestaan (met één been, een driewielfiets, en zonder notarieel beroep of adellijke afkomst) gaat gepaard met een leven in en dóór de tuin. Eerst kluistert de oorlog hem vast aan een tuin die met zijn overvloedige producten een clandestiene welvaart mogelik maakt; later brengen zijn vrouw en vrome zoon een bloeiend bedrijf op dit 'prachtig(e) stuk

land' tot stand (p. 34). Dit gedwongen tuinierschap brengt Jasper echter niet werkelijk nader aan de realiteit. 'Liefde voor zijn geboortegrond' (p. 33) figureert als zelfverontschuldiging wanneer zijn ambitie notaris te worden mislukt en zijn apathie toeneemt; zijn verloofde overweldigt hij met verhalen van bloed en bodem. De tuin is dus steeds een substituut voor andere werelden, hoewel er nu 'geen verlangen (is) in werkelijkheid te zien, wat... werd voorgetoverd door... fantasie' (p. 36). Het is Witte - opgewekt, practisch, succesvol en vroom - die de tuin ogenschijnlijk behoorlijk beheert en er tevredenheid uit put. Dat juist deze doodeerlijke man, 'altijd de vriendelijkheid in persoon', ook aan de illusie ten prooi valt, is een bittere ironie.

Door middel van twee helemaal uiteenlopende beelden, die echter in de verhaalstructuur verstrengeld zijn, wordt de in het motto gesuggereerde thematiek ondersteund en versterkt. Het kwade is in geen reëel, objectief gegeven gevestigd; het komt door grillig toeval en door de drogbeelden van de mens zelf.

7.

In de voorafgaande paragrafen heb ik met een wisselende mate van indringend tekstonderzoek naar een viertal werken van Hermans gekeken. Het formaat en de vertelaard hebben het mij mogelik gemaakt binnen structuren die een uitzonderlijk dichte organisatie van vertelelementen vertonen, de samenhang van beeld en begrip te analyseren. De wijze waarop de tekstsamenhang ook door beeldende taal bewerkstelligd wordt is echter kenmerkend voor Hermans hele oeuvre. In romans als *De Donkere kamer van Damocles, Nooit meer slapen* en *Herinneringen van een engelbewaarder* worden de verwijzingen naar foto's en voertuigen en het pepermuntdoosje door een metaforisch proces ontwikkeld tot beelden die het grondmotief begeleiden, maar die óók binnen deze teksten met een kleinere omvang en een noodwendig lossere structuur een hechte eenheid scheppen.

De beelden die in de vier onderzochte verhalen figureren, leveren bewijs van Hermans' creatief vermogen; de sonatine, het scheve huis, de auto en de zegelring evoceren op hoogst aanschouwelijke en suggestieve wijze de innerlijke visie die de verhaalwerelden bepaalt. Ook vanuit dit perspectief kan de constante Hermans-thematiek opnieuw bekeken worden: zoals de hoogst georganiseerde structuren een relativering van het thema van chaos bieden, zo demonstreert de beeldspraak dat taal wél logisch, communicatief en zinrijk kan zijn. Dat de beeldspraak als essentieel onderdeel van de vertelling ontgonnen wordt, toont weer eens hoe in een 'klassiek' werk van Hermans 'bij wijze van spreken, geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft'.[15]

Eindnoten:

1 Oversteegen, J.J. 1967. 'Willem Frederik Hermans: Kreatief Kommentaar' in *Literair Lustrum*. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966. Samengesteld door Kees Fens, H.U. Jesserun d'Oliviera en J.J. Oversteegen. Amsterdam: Polak en Van Gennep, p. 169.
Oversteegen, J.J. 1982. *Voetstappen van W.F.H.* Utrecht: HES Uitgevers, P.58.
Reve, Gerard. 1981. 'Veel genoegen' in Tirade jrg. 25. December 1981, p. 609.

2 Dupuis, Michel. 1976. *Eenheid en versplintering van het Ik*. Hasselt: Heideland. p. 97-114.
3 Hermans, Willem Frederik. 2de druk. 1979. *Houten leeuwen en leeuwen van goud*. Amsterdam: De Bezige Bij. p. 310.
4 Van Gorp, H. e.a. 1980. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: J.B. Wolters. p. 233.
5 Dit beeld vormt de afsluiting van een lange vergelijking die reeds in het begin van het verhaal wordt gemaakt. Vgl. *Herinneringen van een engelbewaarder* (1e druk 1971) p. 9 en p. 387.
6 Goedegebuure, Jaap. 1981. 'In gesprek met W.F. Hermans.' in Tirade jrg. 25, september 1981. p. 452.
7 Vermoortel, Philip. 1981. 'Tweemaal Hermans: Van en over niets'. in Dietsche Warande en Belfort, 10 december 1981, p. 752.
8 Reinders, P.M. 1984. 'De heren van dering' in NRC-Handelsblad, Cultureel Supplement, 2 november 1984.
9 Mulder, Reinjan. 1980. 'Een kleine Mozart' in NRC-Handelsblad, Cultureel Supplement, 18 april 1980.
10 Vermeiren, Koen. 1981. 'Op weg naar Troje' in Nieuw Vlaams Tijdschrift jrg. 34 no. 3. Mei/juni 1981. p. 462-466.
11 Hermans, Willem Frederik. 1e druk. 1980 *Filip's Sonatine*. Amsterdam: De Bezige Bij.
12 Hermans, Willem Frederik. 1e druk. 1980. *Homme's Hoest*. Amsterdam: De Bezige Bij.
13 Hermans, Willem Frederik. 1e druk. 1982. *Geyerstein's Dynamiek* Amsterdam: De Bezige Bij.
14 Hermans, Willem Frederik. 1e druk. 1984. *De Zegelring*. Amsterdam: De Bezige Bij.
15 Hermans, Willem Frederik. 8e druk. 1971. *Het sadistische universum. Amsterdam: De Bezige Bij*. p. 108.